

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Anerkennung der Kunst/Anerkennung durch Kunst

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1649299> since 2018-02-09T12:37:28Z

Publisher:

Transcript

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Editorial | In Umbruchzeiten und Zeiten beschleunigten Wandels ist die Philosophie in besonderer Weise herausgefordert, Veränderungen unserer theoretischen und praktischen Weltbezüge zu artikulieren. Denn Begriffe, Kategorien und Topoi, unter denen Weltbezüge stehen und unter denen wir unser Denken und Handeln ausrichten, erweisen sich im Zuge jener Dynamik regelmäßig als einseitig, kontingent, dogmatisch oder leer.

Dialektisches Denken richtet sich von alters her auf diejenige Gegen-sätzlichkeit, die die Beschränktheiten des Denkens und Handelns aus sich heraus hervorbringt, und zwar mit Blick auf die Einlösbarkeit seiner Ansprüche angesichts des Andersseins, Anderssein-Könnens oder Anderssein-Sollens der je verhandelten Sache. Dialektik versteht sich als Reflexion der Reflexionsfähigkeit und folgt somit den Entwicklungen des jeweils gegenwärtigen Denkens in kritischer Absicht. Geweckt wird sie nicht aus der Denktätigkeit selbst, sondern durch das Widerfahrnis des Scheiterns derjenigen Vollzüge, die sich unter jenem Denken zu begreifen suchen. Ihr Fundament ist mithin dasjenige an der Praxis, was sich als Scheitern darstellt. Dieses ist allererst gedanklich neu zu begreifen in Ansehung der Beschränktheit seiner bisherigen begrifflichen Erfassung.

Vor diesem Hintergrund ist für dialektisches Denken der Dialog mit anderen philosophischen Strömungen unverzichtbar. Denn Beschränkungen werden erst im Aufweis von Verschiedenheit als Unterschiede bestimmbar und als Widersprüche reflektierbar. Und ferner wird ein Anderssein-Können niemals aus der Warte einer selbstermächtigten Reflexion, sondern nur im partiellen Vorführen ersichtlich, über dessen Signifikanz nicht die dialektische Theorie bestimmt, sondern die Auseinandersetzung der Subjekte.

Wissenschaftlicher Beirat | Prof. Dr. Christoph Halbig, Jena | Prof. Dr. Christoph Hubig, Stuttgart | Prof. Dr. Angelica Nuzzo, New York | HD Dr. Volker Schürmann, Leipzig | Prof. Dr. Pirmin Stekeler-Weithofer, Leipzig | Dr. Michael Weingarten, Marburg | Prof. Dr. Jörg Zimmer, Girona/Spanien

CHRISTOPH ASMUTH (Hg.)

Transzendentalphilosophie und Person **Leiblichkeit – Interpersonalität – Anerkennung**

Inhaltsverzeichnis

Christoph Asmuth (Berlin)	
Einleitung	11

Transzendentalphilosophie und Leiblichkeit

Patrick Grüneberg (Berlin)	
Grundlagen und Voraussetzungen der Leib-Seele-/ Körper-Geist-Dichotomie in der gegenwärtigen Philosophie des Geistes	25
Benedetta Bisol (München)	
Der Leib ist ein Bild des Ich. Transzendentalphilosophische Grundlagen der Leiblichkeit bei J. G. Fichte	45
Rolf Ahlers (New York)	
Parallelismus und Transzendentalismus. Körper und autonomes Subjekt. Spinoza, Pascal und Jacobi	65
Patrick Grüneberg (Berlin)	
Die transzendentalphilosophische Methode Johann Gottlieb Fichtes und die Leib-Seele/Körper-Geist-Dichotomie	93
Leon Miodonski (Wrocław)	
Zum Begriff des romantischen Mesmerismus als Basis einer neuen ganzheitlichen Anthropologie	111

Transzendentalphilosophie und Interpersonalität

Günter Zöllner (München)	
Die zweite Person. Fichtes systematischer Beitrag	125

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2007 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Unschlaggestaltung & Innenlayout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat & Satz: Christoph Asmuth
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-691-5

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Ansgar Lyssy (Berlin)	
Subjektiv, intersubjektiv, objektiv.	
Über die Struktur der Erfahrungsurteile bei Kant	147
Cristiana Senigaglia (Triest)	
Die Strukturen der Intersubjektivität beim frühen Fichte	163
Robert Marszałek (Warszawa)	
Die transzendente Interpersonalität und die geöffnete Persönlichkeit:	
Zu den natur-, geschichts- und religionsphilosophischen	
Auseinandersetzungen Schellings mit Fichte und Hegel	179
Marcin Pankow (Warszawa)	
Zwischen Schiller und Hegel.	
Zur neuen Theorie der Intersubjektivität	189
Dorit Simon (Berlin)	
Das Selbstbewusstsein und der Andere.	
Auf der Suche nach der Möglichkeit des Anderen überhaupt	199
Ansgar Lyssy (Berlin)	
Die transzendente Analyse der Intersubjektivität	
bei Donald Davidson	211
Dorit Simon (Berlin)	
Das Präreflexive als Bedingung von Selbstbewusstsein in Hinblick	
auf die Möglichkeit des Anderen	225
Cristiana Senigaglia (Triest)	
Fichtesche Ansatzpunkte für eine Theorie der Interkulturalität	237

Transzendentalphilosophie und Anerkennungstheorie

Jakub Kloc-Konkolowicz (Warszawa)	
Gegenseitige Anerkennung als Grundlage des Rechtsstaates:	
Kant und Fichte	251
Robert Marszałek (Warszawa)	
Wie sich Philosophen im Grunde anerkennen können.	
Die Bedeutung der Identitätsphilosophie Schellings für	
Fichtes Philosophie nach dem »Atheismusstreit«	263
Wibke Rogge (Berlin)	
Die Entwicklung des Anerkennungsbegriffs bei Hegel	269
Henrike Lerch (Berlin)	
»Sie anerkennen sich als gegenseitig sich anerkennend.«	
Zum Problem der wechselseitigen Anerkennung von Herrschaft	
und Knechtschaft in Hegels <i>Phänomenologie des Geistes</i>	279

Elena Ficarra (Berlin)	
Abstrakte Anerkennung.	
Über einen Fall misslungener Anerkennung beim frühen Hegel	291
Sebastian Ullrich (Eichstätt)	
Wechselseitige Anerkennung als Grundform der ethischen Gemeinschaft.	
Ausdruck, Anerkennung und Person in der Philosophie	
der symbolischen Formen	299
Henrike Lerch (Berlin)	
Das andere Anerkennen.	
Die (Un-)Möglichkeit einer Beziehung zum Anderen	
bei Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir	313
Franziska Piper (Berlin)	
Hannah Arendts Kategorie des Paria.	
Die Verweigerung der Anerkennung	327
Alessandro Bertinetto (Udine/Murcia)	
Anerkennung der Kunst – Anerkennung durch Kunst	337
Wibke Rogge (Berlin)	
Hegelsche Anerkennung als Prinzip	
praktischer Philosophie der Gegenwart	351

Transzendentalphilosophie und Person

Rocco Porcheddu (Halle)	
Sittlichkeit als Reflexivität des Willens.	
Ein Versuch zu Kants und Fichtes Konzeption sittlichen Wollens	363
Marco Rampazzo Bazzan (Padua/Poitiers)	
Persönlichkeit und Denkfreiheit.	
Ein Beitrag zur Entstehung des Unrechtsbegriffs bei Fichte	377
Jakub Kloc-Konkolowicz (Warszawa)	
Pflanze, Tier, Mensch.	
Konstruktionen des Personseins bei Fichte und Hegel	389
Katja Crone (Halle/Berlin)	
Personalität und praktische Selbstverhältnisse –	
Systematische Überlegungen zu Fichte, Frankfurt, Taylor	
und Korsgaard	403
Marco Rampazzo Bazzan (Padua/Poitiers)	
Die politische Bedeutung der Persönlichkeitsbildung.	
Fichtes Wissenschaftslehre	413
Kazimierz Drilo (Berlin)	
Das absolute Wissen als Lebensform und Geschichtlichkeit.	
Fichte und Hegel – ein Vergleich	425

viduelle überdauert, versuche der Totalitarismus, diesen Raum zwischen den Menschen, von Arendt »Welt« genannt, zu zerstören. Im Kontext von Arendts Politischer Theorie ist der Totalitarismus als Negation der Polis interpretierbar – als eine Form der Herrschaft, die sich außerhalb der politischen Sphäre konstituiert und damit jegliche Freiheit zu denken, zu urteilen und zu handeln vernichtet. Die totalitäre Gesellschaft, die in ihrer Substanz das Antipolitische repräsentiere, bestehe dabei aus Individuen, »zwischen denen eine gemeinsame Welt [bereits] zerfallen ist«, die kein Geflecht pluralistischer Beziehungen mehr verbinde.

Die Nivellierung des pluralistisch erfahrbaren Seins ist für Arendt das vielleicht markanteste Kennzeichen des Totalitarismus: Er ersetze diesen gemeinsamen Raum zwischen den Menschen durch eine fiktive Welt von Prozessen, deren vorherrschendes Merkmal die vollkommene Zweck- und Sinnlosigkeit sei. Die Frage *cui bono* würde hier gewissermaßen überflüssig, da dieser Ideologie ein utilitaristischer Kern nicht immanent sei.

Das für den vorliegenden Zusammenhang Entscheidende ist: Der (ursprüngliche) Sinn des ethischen Begriffes der Person, der darin liegt, dass es allein Personen sind, die als moralisch Handelnde auftreten, sich auf persönlicher und gesellschaftlicher Ebene in einem interpersonellem Bezug anzuerkennen vermögen, wird im Totalitarismus nivelliert. So geht (1) die einzelne Person als Massenschwamm in der Masse auf, die die Verschiedenartigkeit der Individuen und das Pluralistische zwischen ihnen vernichtet, (2) ist die persönliche wie auch die gesellschaftliche Anerkennung des Einzelnen als Individuum und politisches Mitglied der Gesellschaft auf Grund der Vernichtung des Politischen selbst nicht länger gegeben.

An dieser Stelle sei abschließend herausgestellt, dass Arendt betont, eigentliches Ziel totalitärer Herrschaft sei nicht die soziale Veränderung oder die gesellschaftliche Neuordnung der »äußeren Bedingungen menschlicher Existenz«¹⁹, sondern die Umwandlung der menschlichen Natur selbst. Die totalitäre Bedrohung ist für sie direkt auf das Wesen des Menschen selbst gerichtet – dies ist ihrer Auffassung nach das eigentliche Ziel der totalitären Herrschaft und Kern des totalitär Bösen. Dieses Problem allerdings, das durchaus als Analysekonstante ihres Gesamtwerkes erfasst werden kann, wird im zweiten Teil des vorliegenden Tagungsbandes behandelt werden.

19 Arendt: EulJ, 685.
20 Arendt: EulJ, 940.

Anerkennung der Kunst – Anerkennung durch Kunst

Alessandro Bertinetto

Das Thema dieses Beitrages¹ ist das Verhältnis von Kunst und Intersubjektivität. Zunächst (1) werde ich die sogenannte »institutional theory of art« diskutieren, welche die Intersubjektivität – mehr oder minder – zum Kriterium der Kunstdefinition erhebt. Danach (2) werde ich – nach einer Bemerkung über den Begriff *Kunst* als einem historisch entstandenen Begriff – (3) eine alternative Art umreißen, das Verhältnis von Kunst und Intersubjektivität zu entwickeln.

1 The institutional theory of art

Seit der Zeit ihrer Geburt, dem 18. Jahrhundert, beschäftigt sich die Ästhetik mit folgenden Fragen: Was ist die Kunst? Welche sind die Eigenschaften eines Kunstwerkes? Welche sind die Kriterien der Anerkennung eines Objektes bzw. eines Ereignisses als Kunstwerk? Viele Antworten wurden gegeben: Die schöne Kunst ist Produkt des Genies (Kant, Schelling, die Romantiker), die sinnliche Erscheinung der Idee (Hegel), bedeutsame Form (Bell), Ausdruck von Emotionen (Croce, Collingwood), »Ins-Werk-Setzung der Wahrheit« (Heidegger), etc. Alle diese Definitionsversuche erheben einen besonderen Aspekt der Kunst einer gewissen Epoche und einer gewissen Weltanschauung zum allgemeinen Definitionskriterium der Kunst überhaupt.² Dies passiert auch bei der

1 Dieser Beitrag ist Teil des Projekts »Derealización: para una teoría de los fenómenos artísticos«, das ich an der Universidad de Murcia vom März 2006 bis August 2007 entwickelte aufgrund des Stipendiums der *Secretaría de Estado de Universidades e Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia* (Spanien), *Programa Nacional de ayudas para la movilidad de profesores de universidad e investigadores españoles y extranjeros* (ref.: SB2004-0101).

2 Über die Problematik der Definition des Kunstwerkes bzw. der Kunst siehe z. B.: Warburton, Nigel *The Art Question*, Cambridge 2003; Seguy-Ducot, Alain, *Définir l'art*, Paris 1998. – Warburton hält alle Theorien über Kunst, mit denen man in 20. Jahrhundert ver-

»institutional theory of art«,³ welche seit den 1960er Jahren große Zustimmung, aber auch viele Kritiken hervorgerufen hat. Diese Theorie macht sich an der Tatsache fest, dass die Kunst der Avantgarde die hergebrachte Theorie der Kunst in Schwierigkeiten gebracht hat. Es sei eben unmöglich geworden, das Problem der Definition der Kunst und der Ontologie des Kunstwerkes durch die Betrachtung und die Einschätzung wahrnehmbarer bzw. ästhetischer Eigenschaften zu lösen, nachdem Marcel Duchamp (1887-1968) ein alltägliches Objekt, ein *Pissoir*, in einem Museum ausstelle und es als ein Kunstwerk apostrophierte.⁴ Ästhetische, bzw. sinnliche, wahrnehmbare Eigenschaften können daher seit damals nicht mehr als Kriterien für die Identifizierung eines Kunstwerkes gelten. Die Frage: »Wie ist es möglich ein Kunstwerk als Kunstwerk zu betrachten, bzw. als solches zu sehen und anzuerkennen?« sei nur dann lösbar, wenn die Aufmerksamkeit auf andere Kriterien gelenkt würde, die nicht auf rein ästhetischen Eigenschaften basierten. Nicht mehr das Objekt an sich, sondern der Kontext, müsse berücksichtigt werden, damit man etwas als *Kunstwerk* anerkennen könne.

Die Argumentation der »institutionellen Theorie der Kunst« basiert auf der Unterscheidung von evaluativer und klassifikatorischer Definition der Kunst. Nur die letztere interessiert. Mit anderen Worten geht es nicht darum, den ästhetischen oder künstlerischen Wert eines Gegenstandes bzw. einer Performance zu beurteilen, sondern zu wissen, ob ein Gegenstand oder eine Performance ein Kunstwerk ist oder nicht, bzw. ob ein Gegenstand zur Klasse der Kunstwerke gehört oder nicht. Die Unterscheidung von evaluativer und klassifikatorischer Definition der Kunst ist aber sehr problematisch. Es ist gar nicht selbstverständlich, dass eine reine klassifikatorische Definition der Kunst möglich ist.

Vorerst aber ist schlechterdings klar, dass ein solcher Ansatz strategisch nützlich ist. Die Kunst ist nämlich als solche hochgeschätzt; wenn etwas als Kunst anerkannt wird, dann wird es besonders teuer; die Reduzierung der Frage nach der Definition der Kunst bzw. des Kunstwerkes auf die Klassifikation

sucht hat, das Kunst zu definieren, für gescheitert und negiert, dass es möglich ist, alleine zu definieren, was Kunst sei. Séguy-Ducloix verteidigt im Gegenteil und trotz Duchamps Herausforderung die Möglichkeit einer Kunstdefinition, welche nicht institutionell ist: Ihr Grund wird im Begriff der »Entwicklung« (*Déréalisation*)⁵ gefunden.

Für eine kurze Einleitung zur institutionellen Kunsttheorie siehe: Yanael, Robert, J. »The Institutional Theory of Art«, in: The Encyclopedia of Aesthetics. (Hrsg.) Michael Kelly, Oxford 1998 (auch steht im Internet zur Verfügung: <http://homepage.mac.com/r yanael/Philosophy/Institutional%20Theory%20Ency%20Aesth.pdf>). Eine Bibliographie zur Institutionellen Theorie steht im Internet (<http://www.ruhr-uni-bochum.de/aesth/Dicke/Bibliographie.html>) zur Verfügung.

4 Bibliographien über Marcel Duchamp (seit 1945) stehen unter diesen Internet-Adressen zur Verfügung: <http://www.beyotwell.com/work/arthistory/thesis/biblio.html>; <http://artist.binghamton.edu/duchamp/bibliography.html>. Über Duchamp und seine Herausforderung für die Ästhetik ist das sehr bedeutende Buch von Thierry de Duve: Kant after Duchamp (Cambridge Ma. 1998) grundlegend. Das Buch unternimmt einen transzendentalphilosophischen Versuch, die Kunst zu verstehen, durch eine Kritik des Anspruchs, die Kunst klassifikatorisch zu definieren. Als theoretische Analyse der Kunst des 20. Jahrhunderts ist das Buch ebenfalls empfehlenswert.

rische-deskriptive Ebene ist also dem Kunstmarkt funktionell. Die Entwicklung dieser Position verlief in folgenden Stufen.

1.1 Arthur C. Danto

Die erste institutionelle Theorie der Kunst wurde von Arthur Danto 1964 im Artikel *The Artworld* bearbeitet. Danto beobachtete, dass Andy Warhols Kunstwerk *Brillo Boxes* sich gar nicht von den Staubtücherschachteln »Brillo Boxes« in einem Supermarkt unterscheidet. Wenigstens sind ihre Unterschiede nicht wahrnehmbar. Das eine Objekt ist aber ein Kunstwerk, das andere nicht, sondern nur eine Staubtücherschachtel. Das Paradox besteht eben darin, dass beide Objekte ästhetisch nicht unterscheidbar sind. Sie sind materiell identisch, weil sie alle ihre wahrnehmbaren Eigenschaften teilen: Sie sind in gleicher Weise schön oder hässlich, klein oder groß, glatt oder rau, etc. Die Lösung dieses Paradoxes wäre folgendes: »To see something as art requires something the eye cannot descry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.«⁶ Keine objektive Eigenschaft, sondern eine Theorie, welche entscheidet, welche die kunstrelevanten Prädikate sind, lässt ein Objekt bzw. ein Ereignis zu einem Kunstwerk werden. Mit anderen Worten: Keine Eigenschaft des Objektes, sondern eine »relationale Eigenschaft« gibt dem Objekt die »Kunsthaftigkeit«. Das Objekt ist ein Kunstwerk durch seine Beziehung zu einem Kontext, d. h. zu einer Kunstwelt.⁷

1.2 George Dickie: *Art and the Aesthetic*

Später nahm George Dickie das Paradox von Arthur Danto ernst. Im 1974 erschienenen Buch *Art and the Aesthetic* bearbeitete Dickie die klassische »institutional theory of art«, welche behauptet, dass nicht nur die Entscheidungen der Künstler, sondern die Beziehungen der Kunstwelt ein beliebiges Ding in ein Kunstwerk verwandeln. Dickies Definition der Kunst lautet bekanntlich: »A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld).«⁸ Ich werde die erste Bedingung nicht diskutieren, nämlich die, dass Kunstwerke Artefakte sind. Sie ist nämlich weder eine ausreichende Bedingung noch eine notwendige Bedingung, da auch Nicht-Artefakte den Status von Kunstwerken erwerben können (Dickies Begriff des Artefakts ist übrigens

³ Danto, Arthur, »The Artworld«, In: *The Journal of Philosophy* 61 (1964), S. 571-584, Neudruck in: Margolis, Joseph, *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, Philadelphia 1987, S. 155-168, hier S. 162.

⁶ Eine kritische Erörterung von Dantos Paradox der *Indiscernibilia* ist von M. J. Alcaraz, entwickelt worden: Alcaraz, María José, »Los indiscernibles y sus críticos«, In: *Estética después del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, (Hrsg.) Pérez Carreño, Francisco, Madrid 2009, S. 71-92. – Das ganze Buch *Estética después de fin del arte* lässt sich als kritische Diskussion zu Dantos Kunstphilosophie empfehlen.

⁷ Dickie, George, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca/London 1974, S. 34.

höchst problematisch: Die Darstellung in einem Museum, sagen wir von einem Holzstück, verwandelt nach Dickie das natürliche Objekt in ein Artefakt. Außerdem ist diese Bedingung, ein Artefakt zu sein, nicht ausschließlich der *Institutionellen Theorie* eigen, sondern sie wird auch bei vielen anderen Theorien angenommen.

Wichtiger ist also der zweite Teil der Definition, welcher noch in zwei Unterteilungen gegliedert ist.

Um ein Kunstwerk zu sein, muss das Objekt ein Kandidat für eine Schätzung, für eine Bewertung, nicht ein bewertetes Objekt, sein. Wie wir gesehen haben, basiert eben die Institutionelle Theorie auf der strengen Unterscheidung von evaluativer und klassifikatorischer Definition der Kunst. Die Definition der Kunst muss also wertneutral sein.

Das entscheidende Element der Definition ist aber die zweite Sektion: die Tatsache, dass der Kunstwerksstatus durch eine Person oder eine Gruppe von Personen verliehen wird, die im Namen einer Kunstwelt handeln. Der Ausdruck »Verleihen des Kunstwerksstatus« offenbart den institutionellen Charakter der Theorie Dickies. Der Ausdruck wird bei Dickie etwa im Sinne von Ausdrücken folgender Art verstanden: »Das Verleihen des Dokortitels« oder »einem Ort den Status eines Nationalparks zuschreiben« usw. Die Tatsache, dass die Kunstwelt keine kodifizierten Prozeduren, keine Bedingungskriterien für die Teilnahme der Personen an ihr und keine Zuschreibungskriterien von Autorität besitzt, ist für Dickie kein Problem: »every person who sees himself as a member of the artworld is thereby a member.«

Die *Institutionelle Theorie* wurde stark kritisiert, obwohl sie noch heute viele Anhänger hat. Es lohnt sich daher, einige dieser möglichen Kritiken zu diskutieren.

(1) *Die Bewertungsfrage.* Der Begriff *Kandidat für die Bewertung* ist eine implizite evaluative Definition. Dickie meint, dass die Bewertbarkeit, die Schätzbarkeit, eine deskriptive Qualität sei: Die Behauptung der Tatsache, dass ein Objekt bzw. ein Ereignis Wert haben kann, sei nicht eine Bewertung des Objekts bzw. des Ereignisses, sondern eine klassifikatorisch-beschreibende Definition. Das Problem ist aber, dass etwas, was man als bewertbar definiert, tatsächlich mehr Wert hat, als etwas, das man nicht als bewertbar definiert. Die Unterscheidung zwischen evaluativer und klassifikatorischer Definition der Kunst ist also nicht nur praktisch nicht anwendbar, sondern auch theoretisch fraglich.⁸ Problematisch ist auch die Bestimmung der Bewertungsart, für welche das Kunstwerk ein Kandidat ist. Falls sie *ästhetisch* sei, dann, wie Danto gegen Dickie bemerkt hat,⁹ wären die ästhetischen Eigenschaften – gegen die ausdrücklichen Behauptungen der *Institutionellen Theorie* – als Kriterien der Definition des Kunstwerks wieder eingeführt. Wenn es sich um eine andere Art

von Bewertung handelte, dann sollte man sie bestimmen und rechtfertigen, und dies tut Dickie nicht.

(2) *Der Mangel an Kriterien.* Dickie gibt aber auch keine Kriterien für die Teilnahme einer Person an der Kunstwelt. Nach Dickies Theorie kann theoretisch jede Person »magisch« ein beliebiges Etwas in ein Kunstwerk transformieren, wenn sie nur denken würde, dass sie bei diesem Etwas mit Kunst zu tun hat. Alles kann also Kunst werden. Wenn aber alles Kunst ist, dann ist nichts Kunst. Dickies Theorie ist zu extensiv.

Hier ist zunächst völlig klar, dass eine Theorie, die sich auf die Verneinung der Existenz ontologischer Kriterien für die Definition des Kunstwerkes gründet, nur auf Stipulation basieren kann. Stipulation bedeutet aber nicht, dass die Frage nach dem Status als Kunstwerk völlig arbiträr wird. Sie muss auf etwas anderem, z. B. auf Regeln, basieren, sonst ist und bleibt sie ganz grundlos und willkürlich. Wie Monroe Beardsley bemerkt hat, ist es also inkohärent zu sagen, dass ein Kunstwerk von einer Praxis geschaffen wird, wenn weder die Regeln dieser Praxis noch die Grenze der Institution bestimmt werden, in der die Praxis stattfinden soll (der Kunstwelt).¹⁰ Wenn aber die Personen, die einer Kunstwelt angehören, einem Gegenstand oder einem Ereignis den Status eines Kunstwerks durch Gründe bzw. Kriterien verleihen würden, dann wäre die *Institutionelle Theorie* in der Tat überflüssig. Diese Kriterien könnten die Basis einer anderen Theorie der Kunst sein, die diese Gründe bzw. Kriterien zum Inhalt hätte: jedenfalls hätte sie nichts mehr mir einer institutionellen Theorie zu tun.¹¹

(3) *Die Faktizität der Kunstwelt.* Dickies Theorie ist aber auch zu eingeschränkt. Sie muss aus der Sphäre der Kunst daher alles ausschließen, was nicht vom *Mainstream* der Kunst und der Kunstinstitutionen als Kunst anerkannt wird. Wenn niemand, weder ein Publikum noch derselbe Hersteller etwas als Kunst begreift, dann wäre dieses Objekt nur einzig aus diesem Grund

(1) *Die Bewertungsfrage.* Der Begriff *Kandidat für die Bewertung* ist eine implizite evaluative Definition. Dickie meint, dass die Bewertbarkeit, die Schätzbarkeit, eine deskriptive Qualität sei: Die Behauptung der Tatsache, dass ein Objekt bzw. ein Ereignis Wert haben kann, sei nicht eine Bewertung des Objekts bzw. des Ereignisses, sondern eine klassifikatorisch-beschreibende Definition. Das Problem ist aber, dass etwas, was man als bewertbar definiert, tatsächlich mehr Wert hat, als etwas, das man nicht als bewertbar definiert. Die Unterscheidung zwischen evaluativer und klassifikatorischer Definition der Kunst ist also nicht nur praktisch nicht anwendbar, sondern auch theoretisch fraglich.⁸ Problematisch ist auch die Bestimmung der Bewertungsart, für welche das Kunstwerk ein Kandidat ist. Falls sie *ästhetisch* sei, dann, wie Danto gegen Dickie bemerkt hat,⁹ wären die ästhetischen Eigenschaften – gegen die ausdrücklichen Behauptungen der *Institutionellen Theorie* – als Kriterien der Definition des Kunstwerks wieder eingeführt. Wenn es sich um eine andere Art

8 Vgl. Krukowski, Lucian, »A Basis for Attribution of Art«. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39 (1980), S. 67–75; Crowther, Paul: »Cultural Exclusion, Normativity, and the Definition of Art«. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61 (2003), S. 121–131.

9 Vgl. Danto, Arthur: *The transfiguration of the commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge Mass./London 1981.

10 Beardsley, Monroe: »Is Art Essentially Institutional?«. In: *Culture and Art*, (Hg.) Aagaard-Mogensen, Lars, Atlantic Highlands 1976, S. 194–209. Derselbe institutionelle Charakter der Theorie Dickies ist hier fraglich. Wileand, Jeffrey: »Can There Be an Institutional Theory of Art?«. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39 (1981), S. 409–417) verneint die Institutionalität der Theorie, da die Kunstwelt keine Institution ist: weder im Sinne von konventioneller Handlung noch im Sinne von einer sozialen Gruppe von Personen (wie es z. B. die katholische Kirche ist). C. Lord: »Convention and Dickie's Institutional Theory of Art«. In: *British Journal of Aesthetics* 20 (1980), S. 322–328) argumentiert, dass die Theorie Dickies nicht Kunsttheorie sein wäre, falls die Institutionalität als Konventionalität verstanden wäre: In diesem Fall würde die Kunst der Fähigkeit beraubt, kreativ zu sein. Wäre aber eine nicht-kreative Kunst noch Kunst? Leider ist der einzige verstehbare Sinn von Institution im Fall der Kunstwelt, derjenige von Konvention. Lords Thesis wurde von Peggy Zoglin Brand (s. Lord, Lewis, and the Institutional Theory of Art«. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40 (1981), S. 309–314) deswegen kritisiert, weil Konvention Kreativität nicht ausschließt, sondern eher ermöglicht: Brands Argumentation basiert aber auf einem faktischem Verständnis von Kunst und Künstlern, und ihre Absicht ist deutlich apologetisch.

11 Der Einwand wurde von Richard Wollheim erhebt. Siehe: Wollheim, Richard: *Painting as an Art*, Princeton 1987.

eben kein Kunstwerk. Es wird Kunstwerk nur dann, wenn irgendjemand es als Kunst einstuft. Praktisch können aber nur diejenigen Personen etwas als Kunstwerk titulieren, welche durch andere derselben Gesellschaft angehörende Personen das Recht zubilligt bekommen haben, über Kunst zu reden. Wenn es aber keine ästhetische Eigenschaft gibt, welche als Kriterium für die Beilegung des Prädikats »Kunst« an einem Objekt gelten kann, dann kann sich das Recht, von Kunst zu reden, nicht auf besondere Fähigkeiten gründen, etwa mit ästhetischen Qualitäten umzugehen, sondern bloß auf das Faktum, dass diese Leute tatsächlich von Kunst reden. Die Anerkennung des Rechts, von Kunst zu reden, basiert also auf dem Faktum, dass diese Experten schon von Kunst sprechen. Die *Institutionelle Theorie* der Kunst scheint also auf die Legitimation zusammenzuschrumpfen, die aus dem Verfahren des Kunstakts entspringt, wo das einzige Kriterium, etwas als Kunstwerk zu benennen, sein ökonomischer Wert, bzw. sein Preis, sein kann.

(4) Die *petitio principii*. Die *Institutionelle Theorie* wird schließlich von der offensichtlichen Zirkularität der Argumentation untergraben. Man definiert die Kunst durch den Begriff »Kunstwelt« (oder auch »Republik der Kunst«¹²), der den Begriff *Kunst* offensichtlich schon voraussetzt. Die Theorie basiert daher auf einer *petitio principii*.

1.3 George Dickie: *The art circle*

Um diesen Einwände zu entgegnen, versuchte Dickie seine Theorie zu verbessern. In *The art circle* (1984) arbeitete er die Definition des Kunstwerks um und flankierte diese Definition mit weiteren Definitionen, welche die Begriffe der alten Definition präzisieren sollten. Die umgearbeitete Theorie kann mit folgenden Sätzen resümiert werden: »A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld.« »A public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them.« »An artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art.« »The artworld is the totality of all artworld systems,« und »An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public.«¹³

Diese Definitionen weisen nicht mehr darauf hin, dass der Kunstwerkstatus den Gegenständen von Personen zugeschrieben wird, die für eine Institution handeln. Übrigens wird das unklare Wort »Schätzung« (»appréciation«) mit dem neutraleren Wort »Darstellung« (»presentation«) ersetzt, was keinen Zweifel mehr daran erwecken soll, dass es sich um eine klassifikatorische und institutionelle Definition handelt und nicht um eine evaluative und ästhetische. Jedoch bleibt die Zirkularität der Argumentation bestehen, und Dickies Versuche zu erklären, dass es dabei nicht um einen Teufelskreis geht, können nicht überzeugen. Nach Dickie ist der Kreis der Begriffe *Kunst, Künstler,*

Kunstwelt, nicht leer, sondern »informativ«. Denn auch andere Begriffsfamilien, welche sich in einem Wörterbuch befinden, definieren sich wechselseitig. Nehmen wir als Beispiel die Begriffe »Argumentation«, »Prämisse«, »Konklusion«. Eine Argumentation besteht in wenigstens einer Prämisse und einer Konklusion; die Prämisse ist der Teil der Argumentation, welcher der Konklusion Evidenz verleihen kann; die Konklusion ist der Teil der Argumentation, welche die Evidenz von den Prämissen her bekommt.

Es scheint aber, dass der Zirkel der *Institutionellen Theorie* der Kunst von anderer Art ist als die Begriffsfamilie, die durch die Begriffe *Argumentation, Prämisse, Konklusion* gebildet wird. In diesem Fall definieren sich die Wörter wechselseitig, aber sie enthalten nicht alle denselben Begriff, wie es dagegen im Fall der Wörter »Kunst«, »Künstler«, »Kunstwelt« offensichtlich geschieht. Der Kreis der *Institutionellen Theorie* der Kunst ist deswegen nicht informativ. Er ist und bleibt nichts anderes als ein Teufelskreis.¹⁴

Welcher ist aber der wirkliche Grund der Aporien der *Institutionellen Theorie* der Kunst? Ihre Naivität liegt darin, dass die Begriffe »Kunstwelt« und »Kunstsystem« faktisch als bekannt vorausgesetzt und auf solche Art und Weise definiert werden. Es zeigt sich, dass sich die *Institutionelle Theorie* der Kunst als eine Adaption an den faktischen Kunstmarkt erweist. Dickies *Kunstwelt* ist der vom Markt geregelte *Kunstmainstream*, der eine empirische, faktisch konstituierte und geregelte Gesellschaft benötigt, in welcher die Rollen des Kritikers, des Publikums und des Künstlers festgelegt sind. Mit anderen Worten: Die Erklärung der Anerkennung von etwas als Kunst durch seine Teilnahme an der Kunstwelt setzt voraus, dass die Welt, in der das Kunstwerk als solches erscheint, vor der Anerkennung des Kunstwerkes als solche bereits vorhanden und bekannt ist. Das Kunstwerk setzt also nicht einen Prozess der freien Anerkennung in Gang, in dem etwa eine mögliche alternative Intersubjektivität zustande kommen könnte, sondern ist selbst Produkt einer schon konstituierten Gemeinschaft, in der die intersubjektiven Anerkennungsprozesse nicht mehr als solche erscheinen, sondern faktisch als selbstverständlich hingenommen werden.

Meine Absicht ist jedoch keineswegs, den Begriff der *Kunstwelt* abzulehnen. Wie der Soziologe der Kunst, Howard S. Becker, in seinem Buch *Artworlds* gezeigt hat¹⁵, ist dieser Begriff sehr wohl geeignet, um die künstlerische Praxis und die künstlerische Arbeit zu erklären. Dieser Begriff hilft nämlich zu verstehen, wie komplex die Herstellung eines Kunstwerkes welcher Art auch immer ist, und von welchen und wie vielen Beziehungen, z. B. intersubjektiven Zu-

¹² Vgl. Dickey, Terry J.: »The Republic of Art«, In: *British Journal of Aesthetics* 19 (1969), S. 145–156.

¹³ Dickie, George: *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, New York 1997, S. 92.

¹⁴ Catherine Lord (»Indexicality, Not Circularity: Dickie's New Definition of Art«, In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45 (1987), S. 229–232) verneint die Zirkularität von Dickies Theorie, die bloss indexikalisch sei. In seiner Antwort (»Why not both?«, In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45 (1987), S. 297) verteidigt aber Dickie die Kreisförmigkeit seiner Theorie, die er aber für informativ hält. Meines Erachtens ist die Theorie Dickies zirkulär, aber nicht informativ. Denn Dickies Verteidiger sind gezwungen zu argumentieren, dass alle Arten von Artefakten im klassifikatorischen Sinne Kunstwerke sind. Vgl. Tillinghast, Lauren A.: »The classificatory sense of art«, In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61 (2003), S. 133–148.

¹⁵ Becker, Howard S.: *Artworlds*, Berkeley 1982.

sammenhängen und empirisch-praktischen, sozioökonomischen, politischen, historischen, geographischen Bedingungen ein Kunstwerk abhängt. Dies heißt aber gerade nicht (1), dass die Definition der Kunst sich auf den Begriff der Kunstwelt gründen kann, darf oder muss und (2), dass die Kunstwelt auf die einzig faktische Kunstwelt des Kunstmarktes bzw. der *Mainstream*-Kunstwelt reduzierbar ist.

Es ist nämlich möglich, die Sache komplett umzukehren. Statt die Kunst als Kunst nur durch die Beziehung zu einer schon konstituierten Gesellschaft anzuerkennen, bzw. zu definieren, lässt sich etwas als Kunstwerk nämlich nur durch seine intersubjektivitätsstiftenden Kompetenzen definieren. Ich werde versuchen, einige Hinweise in dieser Richtung anzubieten, und zwar durch einen Bezug auf die phänomenologische Theorie der Kunst als *Entwicklung* und dann durch einen Rückgriff auf die Kantische Theorie des *Sensus communis*.

Zunächst aber eine Vorbemerkung.

2 Die Erfindung der Kunst

Der Begriff Kunst ist ein historischer, kultureller Begriff. Als solcher bezeichnet er eine Praxis, nämlich die Kunst, welche, wie L. Shiner in *The invention of art*¹⁶ erklärt hat, sich ungefähr zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert mit ihren Konventionen, Regeln und Institutionen etabliert hat. Vorher wurde der Begriff der Kunst nicht im heutigen Sinn verwendet, weil die Praxis nicht dieselbe war. Insbesondere wurde sie oft nicht als eine *künstlerisch-ästhetische* Praxis verstanden. Man sprach über *artes liberales*, aber diese entsprachen nicht den *fine arts*, welche die Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts als die *Uteranten* des Kunstbegriffs verstanden hat. Optik und Mechanik waren z. B. noch in 17. Jahrhundert von Charles Perrault unter den *beaux arts* klassifiziert: Welcher Kunsttheoretiker würde aber heute Optik und Mechanik als Kunst betrachten? Außerdem entsprach der Entstehung des Kunstsystems die Entwicklung eines »ästhetischen Verhaltens«. ¹⁷ Heute betrachtet man z. B. die Bilder in einer Kirche als Kunstwerke, während sie im Mittelalter als allgemeine Hinweise benutzt wurden, um das Verständnis des Evangeliums zu erleichtern. Sie wurden nicht absichtlich und bewusst künstlich-ästhetisch produziert und genossen.

Die Tatsache, dass die Kunst, so wie wir sie kennen und genießen, vor ungefähr drei Jahrhunderten erfunden wurde und dass sie in unserem Globalisierungszeitalter als solche vielleicht wieder verschwinden oder sich so stark ändern

den könnte, dass sie nicht mehr als Kunst erkennbar oder anerkenbar sein wird, bedeutet aber nicht, dass es vor dem 17. und vielleicht nach dem 21. Jahrhundert keine ästhetisch-technischen Praktiken gab bzw. geben wird, welche spielerische, erholende, aber auch erziehende, moralische, politische oder gar rein ästhetische Zwecke hatten bzw. haben werden. Ganz im Gegenteil geht es um Praktiken, welche den Menschen als solchen bestimmen, d. h. ohne die der Mensch kein Mensch wäre bzw. sein könnte. Ihre Natur ist transzendentaler Art.

Das System der Kunst, das sich in der abendländischen Welt vor allem in der Neuzeit etablierte, brachte daher viele solcher Praktiken (z. B. die Musik und die Skulptur) unter ein und denselben Begriff – obwohl vielleicht früher niemand zu denken gewagt hätte, dass die Musik (insbesondere die absolute Musik ohne Text) und die Skulptur unter denselben Begriff fallen könnten. Gleichzeitig wurden andere Praktiken und Techniken (wie etwa die Optik) aus diesem Begriff ausgeschlossen. Das Kunstsystem ist also historisch und geographisch bestimmt: Es entsteht in einer gewissen Zeit und in gewissen Kulturen, und es ist in anderen Epochen und in anderen Kulturen gar nicht vorhanden,¹⁸ und es ist in anderen Epochen und in anderen Kulturen gar nicht vorhanden.¹⁸ Umgekehrt schätzen andere Kulturen viele Praktiken, denen wir nicht so großen oder gar keinen ästhetischen oder künstlerischen Wert beilegen, aber sie tun das in einer Art und Weise, welche für uns genau der Art und Weise zu entsprechen scheint, in der wir unsere Kunstwerke schätzen. Man kann dabei z. B. an die Tee-Zeremonie in Japan denken.

Man begeht daher einen kategorialen Fehler, wenn man eine allgemein-universelle Definition der Kunst gibt, ohne zu berücksichtigen, dass der Begriff »Kunst« als solcher nicht naturalistisch ist. Diesen Fehler begeht aber nicht nur die *Institutionelle Theorie* der Kunst, sondern jede Theorie, welche die faktische und kulturelle Bedingtheit des Begriffs der Kunst nicht berücksichtigt. Eine Kritik der *Institutionellen Theorie* der Kunst hilft also, einen allgemeinen Charakter vieler Theorien der Kunst zu entlarven, all jener Theorien nämlich, die einzig auf eine klassifikatorische Definition der Kunst bauen. Wie wir gesehen haben, dekretiert diese Theorie, dass etwas als Kunstwerk nur dann definiert ist, wenn es von den Institutionen der Kunstwelt als Kunst anerkannt wird. In diesem Sinne hat sie auch wohl Recht, da der Kunstbegriff von Anfang an historisch an die Institutionen des abendländischen Kunstsystems gebunden ist. Allerdings gibt sie gibt ein historisches Ereignis als ein naturalistisches ontologisches Faktum aus.

3 Kunst als intersubjektivitätsschaffende Praxis

Duchamps Kunst und die Kunst der historischen Avantgarde hatten den Sinn und das politische Ziel, das institutionelle, auf eine metaphysische Kunstidee begründete Kunstsystem zu dekonstruieren bzw. zu unterminieren. Nach den

¹⁶ Shiner, Larry: *The invention of art: a cultural history*, Chicago/London 2001.

¹⁷ Auch dieser Begriff ist jedoch sehr problematisch. Die Diskussion darüber ist sehr breit, sowohl im analytischen als auch im kontinentalistischen Bereich. Da ich das Thema hier leider nicht detailliert erörtern kann, sei es mir diesbezüglich trotzdem erlaubt, auf: Vercellone, Federico – Bertinotto, Alessandro – Garelli, Gianluca: *Storia dell'estetica moderna e contemporanea* (Bologna 2003), hinzuweisen, wo das Problem der ästhetischen Erfahrung historisch behandelt ist (S. insbesondere Teil IV: *Esperienza estetica e ontologia* [ästhetische Erfahrung und Ontologie]).

¹⁸ Vgl. Kristeller, P. O.: »The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics.« In: *Journal of the History of Ideas* 12 (1951), S. 496–527; 13 (1952), S. 17–46; vgl. auch Kivy, Peter: *Philosophies of Arts: A Study in Differences*, Cambridge 1997.

60er Jahren wird die künstlerische Subversion aber von eben diesen Kunstinstitutionen gefordert. Somit ist die Kunstgeste von Andy Warhol und der Pop-Art nicht mit der Geste von Duchamp und dem Dada zu vergleichen, sondern ihr geradezu entgegengesetzt. Indem die Avantgarde als Kunstform institutionalisiert wird, werden dann die Absichten der Avantgarde vernichtet. Die *Institutionelle Kunsttheorie* verbirgt aber diesen dialektischen Prozess¹⁹. Auf diese Art und Weise verliert aber die Kunst jeden allgemein ästhetischen Sinn. Der Grund für die Suche nach einem mit keinem normativ-evaluativen Urteil vermeintbaren klassifikatorisch-beschreibenden Kriterium, um die Kunst zu definieren, ist eben die Tatsache, dass keine Norm mehr akzeptabel ist, *abgesehen von einer einzigen: die Anerkennung durch eine Institution*. Diese Norm gilt aber nicht als Norm, sondern als eine Tatsache, die so selbstverständlich geworden ist, dass sie selbst zu einer metaphysisch unreflektierten Voraussetzung geworden ist. Somit wird die subversive Macht der Avantgarde bzw. einiger avantgardistischen Bewegungen neutralisiert, die gerade den Begriff »Kunst« als ideologisch geprägt verworfen haben. Die Avantgarde zeigte z. B. auf, dass die Idee, nach der die Kunst das Werk des Genies ist, ein Produkt der ökonomisch-sozialen Beziehungen des Kapitalismus ist, dass der Erhaltung des falschen Bewusstseins der abendländischen bürgerlichen Gesellschaft reziprok ist. Kants transzendentaler Geniebegriff hatte nämlich durch die Romantik und den Positivismus eine entscheidende Transformation erhalten, indem er eben inzwischen nicht mehr als transzendentaler Begriff, sondern als Idee eines empirisch-übermenschlichen oder psychologisch-verrückten Individuums galt. Die *Institutionelle Theorie* der Kunst stilisiert aber die Kunst von Duchamp wieder als Genie-Kunst, ohne sich auf die transzendente Dimension des Genie-Begriffs – als Vermögen der ästhetischen Ideen²⁰ – zu beziehen. Stilischweigend reduziert sie den Geniebegriff auf dessen empirisch-psychologische Interpretation und benutzt somit dieselben ideologischen Kategorien, welche die Avantgarden abgelehnt hatten. Außerdem naturalisierte die *Institutionelle Theorie* die Kunst, da sie den kulturellen Charakter des Kunstbegriffs nicht anerkennt. Deswegen kann sie die Avantgarde wieder in das Kunstsystem integrieren, ohne die Herausforderung der Avantgarde an das Kunstsystem als Herausforderung zu verstehen. Der Preis dieser Operation ist aber, jedes normative Kriterium als deskriptives und faktisches Kriterium auszugeben.²¹ Die Institution wird naturalisiert und die Kunst – als ästhetische

auf dem Lustgefühl basierende Praxis – verliert jedes relevante politische, soziale, moralische, aber auch erkenntnistheoretische und philosophische Potenzial – Aus dieser Sackgasse gibt es aber Auswege.

Wenn man nämlich die historische und kulturelle Herkunft des Begriffs Kunst nicht vernachlässigt, wird es möglich, die ästhetischen Fähigkeiten des Menschen auf andere Weise zu verstehen. Statt eine von faktisch kristallisierten intersubjektiven Beziehungen abhängige Kunst zu postulieren, kann man die *entwickelnde Macht* der Kunst in Betracht ziehen. Dies wurde von der ästhetischen Phänomenologie des 20. Jahrhundert schon getan, gerade mit der Absicht, die Kunst der Avantgarde zu verstehen. Die Kunst nach Moritz Geiger, Nicolai Hartmann, Jean-Paul Sartre, Mikel Dufrenoy u. a. setzt ein entwickelndes Verfahren in Gang, in dem die faktisch bestehende Realität suspendiert und in Klammern gesetzt wird (auch wenn der Künstler beabsichtigt, realistische Kunst zu betreiben).²² Andere kontraktaktische Welten werden von dem Kunstwerk produziert, indem die faktisch wirkliche raum-zeitliche Welt ausgesetzt wird. Das empirische Bewusstsein wird als solches verstanden und in einer höheren Bewusstseinsform aufgehoben. Fichte verstand in diesem Sinne die Kunst und das künstlerische Verhalten als Übergangsprozess vom empirischen zum transzendentalphilosophischen Standpunkt.²³

Dementsprechend erfahren auch die intersubjektiven Beziehungen einen entscheidenden Wechsel. Die Kunst wird nicht nur als abhängig von schon faktisch etablierten intersubjektiven Prozessen verstanden. Es wird im Gegenteil deutlich, dass die Kunst intersubjektive Prozesse stiftet und verändert. Indem die faktische Beziehung mit der Realität dekonstruiert wird, wirkt die Kunst bzw. das Kunstwerk als eine Aufforderung zur Freiheit. Man braucht nicht auf politische Kunstwerke wie *Guernica* (1937) von Pablo Picasso, zu verweisen. Die ästhetische Lust, die man an einem Kunstwerk spürt, bzw. die das Kunstwerk erregt, ist als solche befriedend. Das Kunstwerk stiftet um sich, etwa im Sinne Friedrich Schillers,²⁴ eine »ästhetische Gemeinschaft«, durch die neue Anerkennungsprozesse, neue und unvorhergesehene intersubjektive Beziehungen ausgelöst werden.

and the Definition of Art«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61 (2003), S. 121-131). Crowthers Theses ist sehr interessant: Er kritisiert die formalistischen Theorien der Kunst als psychologisch und zeigt gleichzeitig die Ideologie der *Institutionellen Theorie*, welche die nicht-westlichen Kunstpraktiken ausschließt; außerdem gründet er die Anerkennung des ästhetischen Verhaltens auf den Begriff der Interessiertheit, der aber nicht als psychologisches, sondern als logisches Kriterium betrachtet wird.

22 Diese Thesen wurde auch von der analytischen Philosophie, etwa als Theorie der »möglichen Welten« und der minesis als »make-believe« wieder aufgenommen etwa im Sinne bei: Walton, Kendall: *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge MA 1990. Die These der Kunst als entwickelnder Macht sollte besser erklärt und begründet werden, um plausibel zu erscheinen. Ich arbeite gerade daran. Inzwischen kann ich hinweisen auf: Wolterstorff, Nicholas: *Works and Worlds of Art*, Oxford, 1980.

23 Vgl. Johann Gottlieb Fichte, *Die Sittenlehre nach den Prinzipien der Wissenschaftslehre*, in GA II, 5, § 31, S. 307-309.

24 Vgl. Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: *Samtliche Werke*. Auf Grund der Originaldrucke herausgegeben von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch, München 1962, Bd. 5, S. 570-669.

19 Vgl. Rochlitz, Rainer: *Subversion et subvention*, Paris 1994. Rochlitz weist auf die These Peter Bürgers (*Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974) hin und zeigt, dass die Subversion der Kunst, welche von der historischen Avantgarde (insbesondere von Dadaismus und Surrealismus) seit ca. 1910 theoretisch gefordert und praktiziert demonstriert wurde, seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts nun von eben jenen Institutionen der Kunst gefordert wurde, welche die historische Avantgarde kritisierten wollten. Die Situation der Neu-Avantgarde (Pop-Art, Minimalismus, »art conceptuel«) ist aporetisch, weil sie die Avantgarde als Kunst institutionalisiert und damit zugleich ihre avantgardistische Absicht verneint.

20 Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Akad.-Ausg. 5, 32-33 und § 49.

21 Der ideologische Charakter der Institutionellen Theorie wurde schon von Mark W. Wartofsky (»Art, Artworks, and Ideology«, In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38 (1980), S. 239-247) kritisiert. Vgl. Auch: Crowther, Paul: »Cultural Exclusion, Normativity,

Um die These vom intersubjektivitätsstiftenden Charakter der Kunst zu untermauern, kann man kurz auf die umstrittene These Kants über den *sensus communis* hinweisen.²⁵ Bekanntlich ist das Gefühl des Schönen nach Kant ein interessenloses Wohlgefallen, dessen Universalität nicht begrifflicher Art, dessen Zweckmäßigkeit zwecklos bzw. nicht utilitaristisch und dessen Notwendigkeit exemplarisch ist. Das reflektierende ästhetische Urteil über das Schöne gründet nicht auf Begriffen – sonst wäre es ein bestimmendes erkenntnistheoretisches Urteil –, jedoch muss es allgemeingültig sein – sonst wäre es schlechthin idiosynkratisch, privat, unbegründet, zufällig. Das Schöne wäre nicht vom Angenehmen unterschieden, und es gäbe keine mögliche Vereinbarung in ästhetischen Diskursen. Um die Schwierigkeiten einer nicht auf Begriffen begründeten Universalität zu lösen, führt Kant daher den Begriff des *sensus communis* ein. Kant schreibt: »Wenn Geschmacksurtheile (gleich den Erkenntnissurtheilen) ein bestimmtes objectives Princip hätten, so würde der, welcher sie nach dem letztern fällt, auf unbedingte Nothwendigkeit seines Urtheils Anspruch machen. Wären sie ohne alles Princip, wie die des bloßen Sinneschmacks, so würde man sich gar keine Nothwendigkeit derselben in die Gedanken kommen lassen. Also müssen sie ein subjectives Princip haben, welches nur durch Gefühl und nicht durch Begriffe, doch aber allgemeingültig bestimme, was gefalle oder mißfalle. Ein solches Princip aber könnte nur als ein Gemeinsinn angesehen werden [...]. Also nur unter der Voraussetzung, daß es einen Gemeinsinn gebe (wodurch wir aber keinen äußern Sinn, sondern die Wirkung aus dem freien Spiel unserer Erkenntnißkräfte verstehen), nur unter Voraussetzung, sage ich, eines solchen Gemeinsinns kann das Geschmacksurtheil gefällt werden.«²⁶

Im § 40 präzisiert Kant dann diesen Gedanken: »Unter dem *sensus communis* aber muß man die Idee eines gemeinschaftlichen Sinnes, d. i. eines Beurtheilungsvermögens verstehen, welches in seiner Reflexion auf die Vorstellungsgattung jedes andern in Gedanken (a priori) Rücksicht nimmt, um gleichsam an die gesamte Menschenvernunft sein Urtheil zu halten und dadurch der Illusion zu entgehen, die aus subjectiven Privatbedingungen, welche leicht für objectiv gehalten werden könnten, auf das Urtheil nachtheiligen Einfluss haben würde. Dieses geschieht nun dadurch, daß man sein Urtheil an anderer Stelle jedes andern versetzt, indem man bloß von den Beschränkungen, die unserer eigenen Beurtheilung zufälliger Weise anhängen, abstrahirt: welches wiederum dadurch bewirkt wird, daß man das, was in dem Vorstellungszustande Materie, d. i. Empfindung ist, so viel möglich wegläßt und lediglich auf die for-

malen Eigentümlichkeiten seiner Vorstellung oder seines Vorstellungszustandes Acht hat.«²⁷

Zusammengefasst funktioniert nach Kant das ästhetische Urteil über das Schöne nur, falls es allgemeingültig ist. Und seine Allgemeingültigkeit gründet sich auf dem *sensus communis*, d. h. auf ein Gefühl der universellen intersubjektiven Mittelbarkeit des ästhetischen Wohlgefallens. Das Urteilsvermögen über das Schöne ist also als ein Sinn zu verstehen, der in seinem Vollzug wie eine Reflexion wirkt, die dem Urteilsvermögens aller anderen Rechnung trägt (und zwar wird nicht das faktische, sondern das *mögliche Urteil* der anderen berücksichtigt). Wer urteilt, dass etwas schön ist, fordert, dass alle anderen einverstanden sind. Die Übereinstimmung ist aber nicht faktisch, sondern eine gesollte Übereinstimmung. Mit anderen Worten: Es geht um die Bestimmung nicht der Möglichkeitsbedingung einer bestimmten historischen Gesellschaft, sondern um die intersubjektiven Strukturen auf ästhetischer Ebene, welche die Möglichkeitsbedingungen jeder Gesellschaftsform als solcher ausmachen.²⁸ Der *sensus communis* ist deswegen kein metaphysisches Vermögen, wie er von einigen Interpreten heute interpretiert zu werden scheint,²⁹ sondern die kommunikative Funktion der Reflexion, welche das ästhetische Urteil vollzieht, indem sie etwas als schön und nicht nur als angenehmen vorstellt. Die transzendente intersubjektive Gültigkeit des ästhetischen Urteils wird also beim wirklichen Gelingen des ästhetischen Gefallens faktisch bestätigt. Das ästhetische Schönheitsgefühl, das entweder intersubjektiv mittelbar oder gar kein Schönheitsgefühl ist, wird also als faktisches Zeugnis der normativen Gültigkeit der ästhetischen Urteilstkraft verstanden.³⁰

Kants Äußerungen über das Schöne sind zwar heute nicht völlig annehmbar: Die Form kann (1) nicht mehr als objektives Kriterium für das Schöne angesehen werden, falls sie nicht, wie es tatsächlich möglich ist, als *entwirklichter* Faktor gedacht wird. Und (2) das Schöne ist nicht mehr als einziges ästhetisches Wertpříkriterium anzusehen: Andere Kategorien – man kann an den Begriff des Erhabenen denken – können ebenso in Betracht gezogen werden. Ersetzt man jedoch in der Kantischen Theorie den Begriff »schön« durch den Begriff »Kunst«, dann erhält man die Basis einer Kunsttheorie, die nicht – wie

25 Nach Jéssica Jaques Pi (»Reflexión y experiencia artística: el camino hacia la intersubjetividad estética«), In: *Estética después de fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, (Hg.) Peter Carreño, Francisca, Madrid 2005, S. 257–273) kann Kants Theorie des *sensus communis* Dantos Perspektive fruchtbarer machen. Meines Erachtens ist aber Kants Theorie des *sensus communis* weit entfernt von Dantos und Dicks faktischer Konzeption von Intersubjektivität.

26 Kant, Kritik der Urteilstkraft, § 20, Akad.-Ausg. V, 237–238.

27 Kant, Kritik der Urteilstkraft, Akad.-Ausg. V, 293–294.

28 Vgl. Menegon, Francesca: »La priori del senso comune in Kant: dal regno dei fini alla comunità degli uomini«, In: *Verifiche* 19 (1990), S. 13–50; hier S. 4f. Siehe auch Savi, Martina: »Kant e l'universale singolare«, In: *La società degli individui* 8 (2000), H. 2, S. 17–28.

29 Vgl. z. B.: Schaeffer, Jean Marie: *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, 1992, § 1.

30 Nach P. Guyer wäre ein Solipsist nach Kants Theorie nicht in der Lage, etwas als schön zu beurteilen. Guyer hält dies für eine Aporie Kants: Ohne Mittelbarkeit der Erfahrung bzw. Intersubjektivität wäre man nicht in der Lage ästhetische Lust zu haben (vgl. Guyer, Paul: *Kant and the Claim of Taste*, Cambridge MA 1979, ders., »Pleasure and Society in Kant's Theory of Taste«, In: *Essays in Kant's Aesthetics*, (Hg.) Cohen, Ted – Guyer, Paul, Chicago 1982, S. 21–54.). Ich sehe aber diesbezüglich gar keine Schwierigkeiten. Im Gegenteil halte ich Kants Position für korrekt: Man muss aber verstehen, dass das Schöne, bzw. die Kunst, nicht (nur) eine schon konstituierte Gemeinschaft voraussetzt, um anerkannt zu sein, sondern eine Gemeinschaft konstituiert, indem gerade sie als Kunst anerkannt wird. Diese Strategie ist etwa diejenige von Thierry de Duve (vgl. Kant after Duchamp, a. O.).

die *Institutionelle Theorie* der Kunst – eine faktische Art und Weise der Inter-subjektivität stillschweigend voraussetzt, sondern eine Kunsttheorie, welche die Kunst als Kunst gerade dank ihrer Intersubjektivität ermöglichenden Leistungen versteht. Dass der Begriff Kunst ein historischer Begriff ist, wird dadurch nicht geleugnet: Betrachtet man die Kunst eher als transzendentales Prinzip der intersubjektiven Allgemeingültigkeit ästhetischer Urteile, werden die verschiedenen historischen Weisen die Praxis zu treiben, welche wir heute Kunst nennen und welche wir durch die bestimmten sozioökonomischen Umständen und Institutionen des modernen Kunstsystems verstehen, als ein, un-ter unbestimmbar möglichst vielen anderen, faktischer Ausdruck dieses Prinzips.³² Der Preis ist gewiss die Aufhebung der bequemen Trennung von normativer und deskriptiver Definition des Kunstwerkes. Das mag aber nicht eine negative, sondern sogar eine sehr wünschenswerte Folge für die Kunst und die Ästhetik sein.

Hegelsche Anerkennung als Prinzip praktischer Philosophie der Gegenwart

Wibke Rogge

Bei Axel Honneths Adaption des »Kampfes um Anerkennung«¹ im Rahmen einer normativ-gehaltvollen Gesellschaftstheorie handelt es sich um das Vorhaben, das Hegelsche Modell der Anerkennung in einer Form neu zu interpretieren, die sich im nachmetaphysischen Kontext der aktuellen Philosophie behaupten kann. Für Honneth heißt das eine Rekonstruktion der Entwicklung des Selbst und der sittlichen Gemeinschaft als eines intersubjektiven, innerweltlichen Vorgangs, der unter den kontingenten Ausgangsbedingungen der menschlichen Vergesellschaftung stattfindet, d. h. »im Lichte einer empirisch ansetzenden Sozialpsychologie«.²

In Anknüpfung insbesondere an die Philosophie Hegels, aber auch an die Sozialpsychologie George Herbert Meads, versucht Honneth zu zeigen, dass dem Individuum eine ungestörte Selbstbeziehung und -entfaltung in modernen Gesellschaften nur möglich ist, wenn es in den drei grundlegenden Sphären von Liebe, Recht und sozialer Wertschätzung Anerkennung erfährt. Wird ihm diese Anerkennung vorenthalten, entstehen unterschiedliche Formen sozialer Störungen, die auf einen Mangel an Interaktionskompetenz hinauslaufen, deren Analyse ebenfalls Gegenstand von Honneths Forschungen ist. Geleitet von der Frage nach dem Ursprungsort der moralischen Entwicklung einer Gesellschaft, profiliert er die Situation des Kampfes der Subjekte als Initial zur Erweiterung bestehender Verhältnisse.

Eine Schwierigkeit, die bei diesem Unternehmen auftritt, ist die Frage nach den Bedingungen, unter denen die Subjekte in einer solchen Gesellschaftstheorie in Vermittlung treten und von welcher Subjektivität Honneth überhaupt ausgeht. Dazu soll Honneths Präferenz des frühen Hegel gegenüber der *Phänomenologie des Geistes*³ kritisch betrachtet werden, um dessen Subjektphilosophie in einem solchen Zusammenhang zu reanimieren.

¹ Honneth, Axel: *Kampf um Anerkennung*, Frankfurt a. M. 1992.

² *Ibid.*, S. 110.

³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg 1952.

³² In diesem Sinne verstand schon Antonio Banfi die Kunst als historisch-soziales Phänomen und als Objektivierung des transzendentalen-ästhetischen Prinzips. Vgl. Banfi, Antonio: *Filosofia dell'arte*, (Hg.) Formaggio, Dino, Roma, 1962; Banfi, Antonio: *I problemi di un'estetica filosofica*, (Hg.) Anceschi, Luciano, Novara 1961; Banfi, Antonio: *Vita dell'arte, Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, (Hg.) Mattooli, Emilio – Scaramuzza, Gabriele, Reggio Emilia 1986.